MARCUS S. KLEINER / MARCUS STIGLEGGER

Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück – Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Gaspar Noés *Enter The Void*

1. Einleitung

Der Körperdiskurs des Kinos ist von der Geburt des Mediums an elementar für eine theoretische Beschäftigung mit dem Film. Bereits in frühen Filmaufnahmen der Lumière-Brüder oder von Georges Méliès steht der menschliche Körper im Zentrum der Aufmerksamkeit, wird mit und über ihn erzählt – sei es in alltäglichen Momenten wie bei den Lumière-Filmen oder in den effektorientierten Etüden von ›Zauberkünstler‹ Méliès. Das Kino hatte sich umgehend als ›anthropomorph‹ qualifiziert. Umso erstaunlicher ist die sporadische Thematisierung des Körperbildes, das erst in den letzten Jahren vermehrt einer wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen wird. In den klassischen filmtheoretischen Betrachtungen taucht es sporadisch auf (bei Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin), lediglich Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* (1924) zeigt sich der anthropozentrischen Fixierung des Mediums bewusst (ELSAESSER/HAGENER 2007: 13f.).

Während sich im englischsprachigen Forschungsraum zahlreiche theoretische Ansätze zum Thema etabliert haben, v. a. von Linda Williams (1995), Barbara Creed (1993) oder Vivian Sobchak (2004), ist man in der deutschsprachigen Forschung gegenwärtig zögerlich. Während sich Creed und William vor allem dem abgebildeten Körper widmen, entwickelt Sobchack bereits Ideen zum haptischen Verständnis des Filmerlebens. Von großem

Einfluss ist noch heute Steven Shaviros (1993) von Gilles Deleuze und Félix Guattari inspirierte Monografie *The Cinematic Body*. Filmrezeption geschieht für Shaviro präreflexiv und tritt hinter die symbolische Ordnung zurück. Das filmische Bild entzieht sich so der Ordnung reiner Repräsentation. Mit diesem Ansatz analysiert Shaviro neben etablierten Klassikern (u. a. Rainer Werner Fassbinder) auch Ikonen des Genrekinos: George A. Romero, David Cronenberg und Jerry Lewis. Gerade hier findet er Ansätze für eine Untersuchung dessen, was zwischen Leinwand und Zuschauer im Rezeptionsakt geschehen mag. Shaviro (ebd.: 38) betrachtet Filmerfahrung im diesem Kontext als einen schockartigen, ansteckenden Akt, der den Körper des Rezipienten angeht, bevor sich dieser dessen intellektuell bewusst wird. Der somatische Effekt geht der bewussten Wahrnehmung voraus. Diese Vereinnahmung des unfreiwillig passiven Zuschauers gleicht einer masochistischen Disposition, denn der Zuschauer unterwirft sich willentlich der kinematografischen Dominanz und liefert sich dieser lustvoll aus (vgl. ebd.: 32). Das Medium kann als ein Medium der Vereinnahmung begriffen werden, der Manipulation seines Rezipienten. Diese seduktive – vereinnahmende – Strategie (vgl. STIGLEGGER 2006) einer intendierten Unterwerfung des Zuschauers unter die sinnlichen (audiovisuellen) Eindrücke appelliert an ein somatisches, körperliches Empfinden.

Verführung ist stets ein vom eigentlichen Wege Abbringen – die eigentlichen Überzeugungen aufzugeben zugunsten einer anderen, neuen Position, die man möglicherweise zunächst abgelehnt hat, die man für ›abwegig‹ hielt. Insofern ist das performative Spiel, das sich zwischen Lichtspiel und Zuschauer abspielt, *per se* ein Spiel der Verführung, die Entfesselung seduktiver Strategien. Erstens ist Film selbst Verführung; einen Film zu sehen bedeutet, von ihm verführt zu werden. Das impliziert die Bereitschaft des (angenommenen) Zuschauers, die Verführung anzunehmen, sich verführen zu lassen. Zweitens bleibt Film immer ein phantomhaftes Medium, ein temporäres ›Lichtspiel‹ auf der Leinwand oder dem Bildschirm, das sich einem materiellen Zugriff in letzter Instanz entzieht. Diese Phantomhaftigkeit garantiert die Effektivität der Verführung, denn eine Erfüllung des Versprechens wird immer ausbleiben. Der aus den philosophischen Schriften von Jean Baudrillard abgeleitete Begriff der *Seduktion* (frz. *séduction*) bezeichnet Verführung in einem grundsätzlichen Sinne als Manipulation oder Suggestion, die in diesem Falle der Filmzuschauer erfährt. Entwickelt hat Baudrillard sein Modell der *séduction* u. a. in *L'Èchange symbolique et la mort* (1976) und *De la séduction* (1979), wo er mediale Kommu-

nikationsprozesse als ein seduktives (verführerisches) Spiel beschreibt. Der Film ist in diesem Sinne ein Seduktions-Apparat(us).

Seit Ende der 1960er-Jahre wird das Verhältnis von Film- bzw. Vorführtechnik und Zuschauer als Apparat (Apparatus) verstanden. Hierbei wird der kinematografische Apparat nicht nur als Projektionsmedium interpretiert, sondern auch als ideologischer Vermittlungsmechanismus. Voraussetzung dabei ist die Annahme, dass dem Zuschauer kontinuierlich das Wissen um die Künstlichkeit und Konstruiertheit des kinematografischen Produktes entzogen wird. Die Kamera kann dabei bereits als ›ideologisches Werkzeug‹ begriffen werden. Besonders nach den Ausführungen von Jean Baudry wird dabei der Zuschauer selbst zum Subjekt der Filmvorführung, indem sich sein Blick mit dem von der Kamera bestimmten Fluchtpunkt auf der Leinwand kreuzt. »Der Zuschauer identifiziert sich dabei weniger mit dem Gesehenen als mit der Instanz des Sehens. Unterstützt wird dies durch die Position des Projektors, der sich hinter dem Kopf des Zuschauers befindet und somit die Technik aus seinem Blickfeld verdammt. Das Zuschauer-Subjekt wird somit als Produkt des kinematographischen A[pparates] begriffen« (BÖHNKE 2002: 10). Hier kann die Ich-konstituierende Funktion des Spiegelstadiums nach Lacan hinzugedacht werden, das den Zuschauer das Geschehen auf der Leinwand als ›Realität‹ empfinden lassen möchte (und lässt): Das Spiegelstadium ist insofern interessant, da dort der Säugling angesichts seines Spiegelbildes erstmals seine Körperteile als zusammengehörig betrachtet, sich also eine neue Ordnung der Wahrnehmung etabliert. Ähnliches leistet der Film durch die selektierte Präsentation einer vorgedachten Ordnung.

Das Kino kann in diesem Sinne als Re-Konstruktion des Lacan'schen Modells gesehen werden. Der Zuschauer – so die Annahme – regrediere dabei so weit in seiner rein aufs Sehen reduzierten Passivität, dass er für den Moment der Filmrezeption den Unterschied zwischen Repräsentation und Realität vergesse. Es kommt dem Medium wiederum zugute, dass es über eine so fragile Materialität verfügt, sich förmlich im Rahmen seiner Präsenz entzieht. Noel Carroll weist in seinem Aufsatz *Jean-Louis Baudry and ›The Apparatus‹* (1988) darauf hin, dass Baudry selbst einen Unterschied zwischen dem angenommenen Realitätseindruck von Filmen (»impression of reality«) und der realen Alltagserfahrung der Rezipienten machte: »[...] Baudry does not contend that the impression of reality caused by cinema is equivalent to our everyday encounters with the world; cinema is not a replication of our ordinary impressions of reality. Rather cinema is said to deliver an impression of reality that is more-than-real. That is, less paradoxically stated, Baudry wishes to deploy psychoanalysis to explain cinema's intense effect on spectators; he wants to analyze the peculiarly charged relationship we have with the screen when we attend movies« (CARROLL 1999: 778).

Filmrezeption konfrontiert also nicht nur mit medialen Abbildern des Körpers, sondern zielt selbst auf den Körper des Rezipienten ab. Daher ist der Titel *The Cinematic Body* von Shaviro in dieser Vieldeutigkeit zu begreifen: als abgebildeter, mediatisierter Körper auf der Leinwand; als Körper und somatische Erfahrung des Zuschauers; und schließlich als zwischen Leinwand und Zuschauer entstehender virtueller Filmkörper. Wir gehen hier also von zwei Einheiten aus: dem Filmkörper (Cinematic Body) und dem Rezeptionskörper (des Zuschauers). Der Filmkörper entsteht grundsätzlich ohne den Zuschauer, trifft im Moment der Rezeption auf ihn und lässt das entstehen, was zuvor beschrieben wurde: die primär somatische Reaktion. Die temporäre Vermittlung, Verbindung und Verwebung dieser beiden Körper kann, wie wir im Folgenden zeigen werden, mit dem Konzept der ›CineSexuality‹ (MCCORMACK 2012) erläutert werden, das die konstitutive Gelingensbedingung des von uns adressierten Körperkinos darstellt. Allerdings muss auch dieses Konzept modifiziert werden, weil der Vermittlungs-, Verbindungs- und Verwebungsprozess eine Leerstelle erzeugt, weil mit diesem Konzept letztlich die Dazwischenkunft und kontingent-temporäre Zeugung des ›Cinematic Body‹ als ›organloser Körper‹, d. h. als beständiger Transformationskörper, nicht erläutert werden kann. Diese Modifikation dagegen theoretisch zu plausibilisieren und analytisch zu veranschaulichen, stellt den Einsatz unseres Beitrags dar.

Vor diesem Hintergrund geht es uns einerseits darum, einen aktuellen Beitrag zu Filmtheorie – speziell zur Körpertheorie des Films – zu liefern, und andererseits daran anschließend eine alternative Perspektive für die Filmanalyse des von uns adressierten Körperkinos vorzuschlagen. Unsere Überlegungen beginnen wir mit einer heuristischen Eingrenzung der drei für uns zentralen Konzepte: ›Organloser Körper‹, ›Cinematic Body‹ und ›CineSexuality‹. Mit Blick auf die Ausführungen zum ›organlosen Körper‹ in den ›Tausend Plateaus‹ (DELEUZE/GUATTARI 1997) – aber auch in den beiden Filmbüchern von Deleuze (1997a, b), wo der Begriff nicht auftaucht – findet sich kein direkter Bezug zum Film, wenngleich es mit Blick auf das prozessorientierte Denken von Deleuze und Guattari mit dem performativen Sich-Ereignen des Filmkörpers während der Filmrezeption korrespondiert. Wie anderer Stelle ausgeführt (STIGLEGGER 2012), besteht der Spielfilm aus

narrativen und performativen Anteilen. In dem hier untersuchten Körperkino tritt jedoch der performative Anteil deutlich vor die Narration, das *Wie* vor das *Was*; und in dieser performativen Qualität kann sich der Film immer neu formieren, den Zuschauer letztlich selbst zum ›somatischen Nomaden‹ machen. Wie MacCormack (2012) das Verhältnis zwischen Zuschauer und Leinwandgeschehen als eine sinnliche Begegnung beschreibt, in der der Film selbst körperliche Qualität annimmt – sie bezieht sich weniger auf gegenständliche Motive, als vielmehr auf abstrakte Farben und Texturen des Bildes –, ist auch der *Cinematic Body* in unserer Lesart als ein performatives Ereignis zwischen Leinwand und Zuschauer zu sehen.[1] Da weder Shaviro noch MacCormack diese Idee konsequent verfolgen, sondern nur die Basis und die Begrifflichkeit schufen, ist das hier angestrebte Unternehmen längst überfällig:[2] Genau an dieser Stelle setzt auch unsere Kritik des Konzepts der ›CineSexuality‹ ein, denn MacCormack erläutert nicht, welche hybride, kontingente und temporäre Körperkonstellation aus der Begegnung von Filmkörper und Zuschauerkörper resultiert – dies ist unser wesentlicher Fokus. Unsere filmtheoretischen Überlegungen veranschaulichen wir an einem konkreten Filmbeispiel, ohne den Anspruch, eine umfassende Filmanalyse zu präsentieren: *Enter The Void* von Gaspar Noé (Frankreich 2009). Abschließend fassen wir unsere filmtheoretischen Überlegungen zusammen und skizzieren daraus resultierende Implikationen für die Filmanalyse, losgelöst von unserem Filmbeispiel.

2. Organloser Körper

> »*Der Körper ist der Körper. Er ist allein. Und braucht keine Organe. Der Körper ist niemals ein Organismus. Die Organismen sind die Feinde des Körpers*« (Antonin Artaud 1948 in einer Radiosendung zit. n. DELEUZE/GUATTARI 1997: 218, Hervh. im Original).

Zwei der Grundbegriffe im Denken von Deleuze und Deleuze/Guattari sind der ›organlose Körper‹ und die ›Immanenz‹. Beide spielen für unsere Auseinandersetzung mit *Enter The Void* eine bedeutende Rolle. Was ein Körper

1 Bisher spielte das Konzept des ›organlosen Körpers‹ eine größere Bedeutung in der Auseinandersetzung mit Musik, v. a. mit experimenteller Elektronika (vgl. KLEINER/SZEPANSKI 2003).

2 Vgl. zur Bedeutung des Performativen in und für Populäre Medienkulturen: KLEINER/WILKE 2013.

ist und was er leisten kann, bleibt für Deleuze/Guattari (1997) unvorstellbar, wenn man ihn als eine gegebene funktionale Form betrachtet. Unter einem ›organlosen Körper‹ verstehen sie hingegen »den nicht geformten, nicht organisierten, nicht geschichteten oder den entschichteten Körper und alles, was auf einem solchen Körper zirkuliert« (ebd.: 13). Hiermit sind »die eisige Realität, in der sich diese Ablagerungen, diese Sedimentierungen, Gerinnungen, Faltungen und Umklappungen ausprägen, die einen Organismus bilden – und eine Signifikation und ein Subjekt« (ebd.: 64) gemeint. Ein ›organloser Körper‹ zu werden bedeutet, ihn für neue, ungewohnte Konnexionen sowie Gemengelagen zu öffnen und den Körper von einer gegebenen Entität mit einer spezifischen Funktionalität sowie Intentionalität zu einer experimentellen ästhetischen Baustelle zu transformieren, wie dies etwa in *Enter The Void* mit dem menschlichen und filmischen Körper durch die Seelenwanderung der ästhetischen Figur Oscar (Nathaniel Brown) geschieht. Hierdurch wird, wie Deleuze und Guattari betonen, der Blick für die Vielfalt von Affekten geöffnet, zu der der Körper imstande ist, und dieser nicht auf eine bestimmte Anzahl von Affekten reduziert, die den Menschen z. B. eindimensional als normal oder heterosexuell konstituieren, wodurch der ›organlose Körper‹ vom Organismus »Formen, Funktionen, Verbindungen dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen« (ebd.: 218) aufgezwungen bekommt.

Der ›organlose Körper‹ setzt sich aber, darauf insistieren Deleuze und Guattari (1974: 14), letztlich immer durch: »Der Körper [leidet] darunter, auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt eine Organisation zu besitzen.« Der ›organlose Körper‹ löst »unaufhörlich den Organismus [...] [auf], [und lässt] [...] asignifikante Teilchen, reine Intensitäten [...] eindringen und zirkulieren.« Für Deleuze (1988: 165) ist ein Körper eine Kontraktion von Kräften und Flüssen: »Ein Körper kann alles mögliche sein, es kann ein Tier sein, ein Klangkörper, es kann eine Seele oder eine Idee sein, es kann ein Textkorpus sein, ein sozialer Körper, ein Kollektiv sein.«

Wenn der Film ein Körper oder Organismus sein kann, so kann er auch ein ›organloser Körper‹ werden, eine Immanenzebene. Genau an dieser Stelle können die Konzepte des ›organlosen Körpers‹ und des Cinematic Body miteinander in einen Dialog gebracht werden, weil beide die erwarteten Organisationen des Körpers sowie des Films irritieren und transformieren. Deleuze (1988: 166) fordert ein Denken der Immanenz, das »den Dimensionen dessen, was gegeben ist«, nichts hinzufügt. Hiermit weist

er das ontologische Primat einer *Transzendenzebene* oder *Organisationsebene* zurück, die die Natur und das Werden von außen bestimmt, und davon ausgeht, dass das Wesen das bestimmt, was wird, das Subjekt die Erfahrung organisiert, der Fortschritt die Bewegung der Geschichte bestimmt, die Narration die Filmästhetik. Aus dieser Perspektive lösen sich scheinbar einheitliche und einheitsstiftende Wesenheiten, Realitäten, Formen, Strukturen und Organisationen in bewegliche sowie nomadische Prozesse, Werden, Virtualitäten, Heterogenitäten, Oberflächen, Singularitäten, Affekte und Diesheiten auf, durch die allein die Existenz aller Wesen und Organisationen erklärt werden kann und muss.

Enter The Void ist ein filmisches Performativ-Werden des Konzeptes der *Immanenz*. In seinem letzten zu Lebzeiten publizierten Text *L'immanence: une vie...* (Sep. 1995; vgl. DELEUZE 1996) liest man: »Man möchte sagen, die reine Immanenz sei EIN LEBEN und nichts anderes [Hervorhebung im Original – MS/MSK]« (ebd.: 30). Dieses Leben ist nicht das einer Person, sondern das Leben einer Diesheit, »die keiner Individualität mehr, sondern einer Singularität entspricht: ein Leben reiner Immanenz [...]« (ebd.: 31). Insofern kann die Seelenwanderung von Oscar als ein Werdensprozess beschrieben werden: von der Transzendenzebene, d. h. die Seele verlässt seinen Körper und wird Tokio, zur Immanenzebene. Die Seele von Oscar wird zunächst Filmkörper und verschmilzt schließlich mit dem Schwester-Körper zur Neugeburt. Dieser Werdensprozess ist zugleich ein Kampf gegen die Repräsentation: Einen Körper zu haben, indem man ihn vernichtet – in der Seelenwanderung und in der finalen Rückverkörperung in einem anderen Körper, d. h. in dem seiner Schwester Linda (Paz de la Huerta), dessen Bewusstsein sich in ihrem schließlich transformiert.

Der Körper ist somit kein verlässliches Merkmal personaler Identität mehr. Statt einer singulären Identität, die sich auf einem Körper verteilt, setzen sich im Film doppelt-doppelte Identitäten auf jeweils einem Körper ab und werden dabei entkörpert und temporär neu verkörpert, um anschließend wieder entkörpert und neu zusammengesetzt zu werden (MATHES 2012: 107): Oscar wird zu Tokio, Tokio zu Oscar; Oscars Seele, die auch Tokios Seele ist, wird zu seiner Schwester Linda, die dadurch zu Oscar und Tokio wird. *Enter The Void* endet hier nicht final, sondern im Durchgang weiterer Transformationsprozesse. Identitäten und Körper, Film und Mensch, werden in *Enter The Void* zu immanenten Durchgangsorten, die wandern, sich auflösen, neu zusammensetzen, um sich erneut zu dekontextualisieren, anders und andere zu werden. Körper werden hier, aus der

ABBILDUNG 1
Die Schwester als Ziel der Reise

Quelle: Gaspar Noé, *Enter The Void*, Standbild. Capelight (DVD-Screenshot)

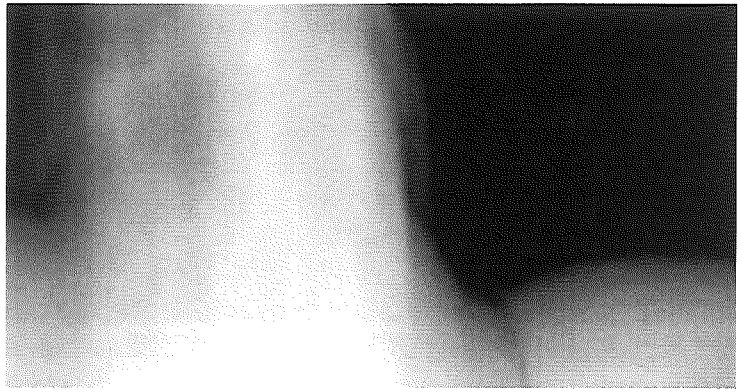
Perspektive von Shaviro (1993: 79), zu einem immanenten Werdensfeld bzw. veranschaulichen »multiple potentialities of the body«.

Dieser Prozess des Übergangs von der Transzendenz- zur Immanenzebene in *Enter The Void* kann nicht allein mit dem Konzept des ›organlosen Körpers‹ beschrieben werden, sondern muss mit zwei anderen Konzepten, denen des ›Cinematic Body‹ und der ›CineSexuality‹ in Verbindung gebracht werden, die explizit zur Filmanalyse entwickelt wurden, um die Bewegung des Films als ästhetischem Medium von einer Transzendenz- zu einer Immanenzebene am Beispiel der performativ-identitären Doppelheit von Körpern, die in ihren getrennt-identitären Einzelheiten, in einen Werdensstrom der Auflösung ihrer eigensinnigen Identitäten gezogen werden, zu erläutern. *Enter The Void* ist einer der wenigen Filme, die diese Bewegung eindrucksvoll vorführen. Des Weiteren wären die Filme von Philippe Grandrieux zu nennen, der gezielt mit den Konventionen des Erzählkinos bricht und visuelle Eindrücke mitunter ganz in Unschärfe und diffusen Sounds auflöst (STIGLEGGER 2012: 95ff.), vor allem in seinem experimentellen Spielfilm *La Vie Nouvelle* (2002).

3. Cinematic Body und CineSexuality

»Der Organismus ist keineswegs der Körper, der oK, sondern eine Schicht auf dem oK, das heißt ein Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen, Funktionen, Verbindungen,

ABBILDUNG 2
Auflösung der physischen Form in Textur



Philippe Grandrieux, *La Vie nouvelle*, Standbild. Capelight (DVD-Screenshot)

dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen aufzwingt, um daraus eine nützliche Arbeit zu extrahieren« (DELEUZE/GUATTARI 1997: 218).

Wie wir zeigen werden, kann das Medium ›Film‹ selbst unter gewissen Umständen als ›organloser Körper‹ begriffen werden. Um die Körperlichkeit eines ›Cinematic Body‹ im Sinne von Shaviro (1993) nachvollziehen zu können, ist es wichtig, sich möglichst früh von der expliziten filmischen Darstellung des menschlichen Körpers zu lösen und nach Momenten zu suchen, in denen das Medium ganz zu sich selbst kommt: Es handelt sich dabei um Momente der weitgehenden Entfesselung von narrativen oder signifizierenden Notwendigkeiten, die zu den Gesetzen des konventionellen Erzählkinos gehören. Folglich werden solche Szenen reiner Farben, Formen, Klänge und Bewegungen oft als verstörend oder unverständlich empfunden – was sie letztlich auch sein müssen, denn sie schaffen ein Dispositiv reiner Gegenwärtigkeit, losgelöst von Erzählkontexten und vertrauten Figuren. Einer dieser Momente ist die performative Kadenz der Kamera, wie sie u. a. bei Noé und Grandrieux vorkommt.

In der Musik bezeichnet man das eingeschobene Solospiel eines Instruments im Kontext der gesamtorchestralen Darbietung als Kadenz. Eine solche Kadenz kann die Virtuosität des Interpreten beweisen, aber auch die Aufmerksamkeit des Publikums auf besondere Weise fesseln, denn statt des Zusammenklangs aller beteiligten Elemente tritt hier eines in den

Vordergrund und lässt z. B. ein bestimmtes Motiv noch einmal auf andere, reduzierte Weise erklingen. Kadenzen sind somit von Kontrastmomenten geprägt, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten unwillkürlich fesseln. Überträgt man den Begriff der Kadenz auf das Medium ›Film‹, erscheinen Momente purer Kinetik als geeigneter Moment, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers mittels einer performativen Kadenz zu fesseln. Die performative Kadenz gehört somit zu den seduktiven Strategien des Films, die dessen narrativen Fluss überschreitet und in letzter Konsequenz sogar zerbricht (vgl. STIGLEGGER 2006: 210f.). Vor allem in Filmen wie Gaspar Noés *Irreversible* (2002) finden sich solche Szenen, wenn die Kamera von der Handlung weggeleitet, durch einen Nicht-Raum driftet, nur Texturen und Geräusche bietet, bis sie an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit wieder anthropomorphe Motive ›findet‹.

Auf den ersten Blick scheinen sich die Begriffe ›Film‹ und ›Performance‹ gegenseitig auszuschließen, denn wenn man Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004) folgt, gilt für die Performance zunächst ein Dispositiv, das sich eklatant von dem des Films unterscheidet. Wichtig sei etwa die »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern«, die eine Form der körperlichen Intersubjektivität entwickelt, mit der sich das Verhältnis des Performance-Künstlers und einem aktiven, ggf. interagierenden Publikum in Worte fassen ließe (vgl. ebd.: 63f.). Bei diesem Prozess komme es zur performativen Hervorbringung von Materialität, deren zentrale Kategorien ›Körperlichkeit‹, ›Räumlichkeit‹, ›Lautlichkeit‹ und ›Zeitlichkeit‹ sind (vgl. ebd.: 129f.). Das Publikum wird hierbei in einem oft minimalistischen Dispositiv mit einer reinen Leiblichkeit konfrontiert, die in dieser Entkontextualisierung verstörend wirkt, denn Orte und Räume sind nicht mehr Teil einer Erzählung und bieten somit keine Orientierung.

Das Medium ›Film‹ unterscheidet sich in mehreren Aspekten von einer wie hier definierten Performance-Kunst (zur folgenden Differenzierung von Performance, Performanz, Performativität und Medien vgl. u. a. KLEINER 2013): Die Filmvorführung ist nicht einmalig, sondern wiederholbar. Der projizierte Film kann theoretisch unverändert immer neu rezipiert werden. Die Reaktion des Publikums hat keinen direkten Einfluss auf den vorgeführten Film. Sieht man sich das Dispositiv der filmischen Rezeption jedoch genauer an, fallen zahlreiche Unwägbarkeiten auf, die doch für eine Einzigartigkeit der jeweiligen Filmvorführung sprechen: Das Material kann ermüden oder reißen, der geflickte Film gleicht nicht seiner vorherigen Form; das Publikum kann den Abbruch der Vorführung

erzwingen oder Schatten auf der Leinwand erzeugen; Verleiher oder Filmemacher können unterschiedlich montierte Versionen ihres Werks in Umlauf bringen; die Vorführung kann unter technischen Mängeln und Störungen leiden; schließlich beeinflusst sich das Publikum in seinen möglichen Reaktionen untereinander. Daraus mag eine Medienästhetik der Störung (STIGLEGGER 2013a: 167ff.) entstehen, doch es gibt noch einen anderen Ansatz zur performativen Qualität des Films.

Als Ebenen der Performanz im Film kann man Bewegung, Körper und Sinnlichkeit nennen, also Elemente, die auch in der theatralen Performance intensiv vorkommen. Diese nicht problemlos intellektualisierbaren Elemente sprechen das affektive Gedächtnis des Zuschauers, dessen konkrete Erinnerung an erlebte Situationen, an, und provozieren intentionale Bewegungen (z. B. Schutzimpulse bei überraschenden Bewegungseinbrüchen ins Bild), spontane emotionale Ausbrüche (Tränen in melodramatischen Momenten) und psychosomatische Affekte (Ekel, Furcht). Die spezifische Reaktion des Zuschauers ist individuell und von der jeweiligen Sozialisation geprägt. Hier liegt ein weiteres Element der Unberechenbarkeit in der Filmrezeption. Dazu kommt die jeweilige individuelle Medienkompetenz, denn mediengeschulte Zuschauer können erheblich mehr Reize und Informationen verarbeiten als ungeschulte.

Für den performativen Moment des Films ist es wichtig, dass das Publikum die Bereitschaft mitbringt, sich der Inszenierung ebenso auszuliefern wie der Fan auf einem Rockkonzert, eingekeilt zwischen Gleichgesinnten, seines Atems beraubt durch den Druck der Darbietung und des begehrenden Drängens auf die Bühne zu. Die Filmtheoretikerin Martine Beugnet (2007: 3) betont, »to open oneself to sensory awareness and let oneself be physically affected by an art work or a spectacle is to relinquish the will to gain full mastery over it, choosing intensity and chaos over rational detachment.« Diese Intensität entsteht, wenn Film nicht mehr nur als erzählendes Medium begriffen wird, sondern die Grenze überschreitet, die sichere Membran der Leinwand sprengt und sich über den Zuschauer ergießt, diesen konfrontiert wie ein performativer Akt – und dadurch zur unmittelbaren Anteilnahme verführt. Film besteht dann nur noch in seiner Unmittelbarkeit, lässt die ursprüngliche Distanz und die Dimension der Zeit vergessen. Der performative Film berührt den Zuschauer förmlich physisch über die Netzhaut, er dringt durch den Sehnerv in den Körper vor und aktiviert rückhaltlos das affektive Gedächtnis. Die oben erwähnten Beispiele von Philippe Grandrieux (speziell *La Vie Nouvelle*) und

Noé (*Irréversible*, FR 2002) bieten intensives Anschauungsmaterial in ihrer zeitweiligen Reduktion auf reine Textur und Sound.

Um die Körperlichkeit eines ›Cinematic Body‹ zu evozieren, eignen sich folglich einige spezifische filmische Mittel: dronebasierte Tongestaltung, suggestive Montage, und natürlich: intensive Kamerabewegungen, die besagte performative Kadenz der entfesselten Kamera. Spricht man von der Entfesselung der Kamera als Voraussetzung der performativen Kadenz der Kamera, stellt sich die Frage, wie sich diese von der konventionellen Kamerabewegung abgrenzt. Ein extremer Einsatz der entfesselten Kamera wird hinsichtlich seines Nutzens für die filmische Narration kontrovers diskutiert und wurde oft kritisiert: »Die Kameraführung entartet manchmal zur Artistik, zum Selbstzweck, zum handlungsunabhängigen Element« (KANDORFER 1984: 89). Hier aber liegt die performative Kadenz der entfesselten Kamera.

ABBILDUNG 3
Entfesselte Kamera

Gaspar Noé, *Enter the Void*, Standbild. Capelight (DVD-Screenshot)

Eine Definition der entfesselten Kamera muss zunächst technisch sein: Die Kamera wird vom einschränkenden Stativ gelöst und von Hand geführt. Sie kann freier agieren und sich mehr ins Geschehen, fiktiv oder real, hineinbewegen, spontaner agieren und reagieren. Körperlichkeit wird hier durch den Bildinhalt *transportiert*. Auf einer nächsten Stufe wird Körperlichkeit durch die Kamera evoziert. Emotionen und Bewegungen werden von der Kamera mit vollzogen. Damit steigert sich der Ausdruck von Körperlichkeit von der konventionellen Außensicht zu einer von der Kamera verkörperten Innensicht. Dies kann als Ausdruck gewertet werden, der die »spezifische kommunikative Charakteristik und aisthetische

Struktur« (MORSCH 2011: 178f.) des Films ausmacht, indem er nicht nur eine Sichtweise präsentiert, sondern vollzieht. Löst sich die Kamera völlig vom etablierten Blick und Gegenstand, kann man von einer dritten Ebene sprechen, die der russische Filmemacher Dziga Vertov (zitiert in: BRINCKMANN 1997: 281) beschwört: »Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. Und je besser die Kopie war, desto höher wurde die Aufnahme bewertet. Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen.«

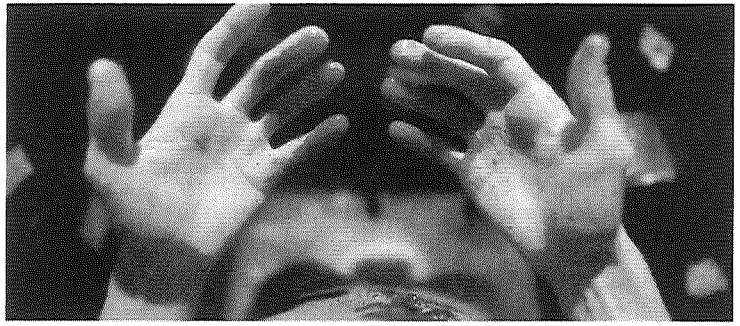
Bereits in den 1920er-Jahren wurde die Kamera in Filmen des Kameramannes Karl Freund (*Der letzte Mann*, 1928, von F. W. Murnau) von ihrem festen Standpunkt (dem Stativ) buchstäblich entfesselt. Der Dokumentarfilm des Cinéma verité bediente sich der leichter gewordenen Technik und erhob die ›entfesselte Kamera‹ in den 1950er-Jahren zu einem dynamischen Stilmittel. 1964 entwickelte Mikhail Kalatozov in den langen Planseqeunzen seines Essayfilms *Soy Cuba* neue Ausdrucksformen mittels der entfesselten Kamera, die den Kamerablick von seiner subjektbezogenen Motivation befreite und die Kamera stellenweise selbst zum Protagonisten werden ließen. Er schuf damit die Basis einer Körperlichkeit des Films, die neben der Darstellung der vorfilmischen Materialität steht. 2010 knüpfte der französische Regisseur Gaspar Noé an dieses ästhetische Konzept an und entwickelte es weiter: Neben die mimetische Nachahmung des menschlichen Blicks stellte er mit dem Todesmoment des Protagonisten die buchstäbliche Entfesselung des Kamerablicks vom anthropomorphen Subjekt.

Die entfesselte Kamera überträgt die Körperlichkeit des Films komplett auf die Kameraführung. Emotionen einer handelnden Figur sind dabei nicht mehr als Bildinhalt vorhanden. Besonders, wenn der Kamerablick nicht mehr an ein physisches Subjekt gekoppelt ist – wie die grenzenlosen Astralwanderungen durch Tokio in *Enter The Void* –, ist diese Kamera nur noch selbstverweisend und modelliert die Welt, die sie zeigt, aus ihren Bewegungen heraus. Sie formt die gefilmte Umwelt förmlich zu einem flüchtigen Körper, der dennoch in einer Farbe, Textur und Lichtwirkung genossen werden kann – im Rahmen der CineSexuality. Das sehende Auge und das in Schwingung gebrachte Trommelfell werden zu Organen der CineSexuality (MACCORMACK 2012b), die nicht nur eine eigene Form der Ekstase generiert, sondern die Welt »like a disoriented traveller« (MARKS 2000: 178) neu erlebt. Ein prägnantes Beispiel für einen solchen Kameramoment ist die Sequenz im Sexclub zu Beginn von Noés *Irréversible*, in der die

Kamera so unberechenbare, exzessive Bewegungen in spärlich beleuchteter Dunkelheit vollzieht, dass dem Zuschauer kaum ein zeichenhaft deutbarer Bildinhalt präsentiert wird. Durch den Wegfall eines direkt deutbaren Bildinhalts wird die Bewegung der Kamera umso mehr vom Zuschauer registriert und als somatischer Ausdruck einer Emotion gedeutet. Solche Verführungsstrategien »unterminieren [...] die ästhetische Distanz und zielen auf eine direkte Koppelung von filmischem Körper und Zuschauerkörper« (MORSCH 2011: 27). Der Zuschauer wird auf dieser Ebene in seiner eigenen Körperlichkeit durch das Filmbild adressiert und absorbiert. Zwischen Leinwand und Zuschauer entsteht ein organloser *Cinematic Body*, den wir im Folgenden am Beispiel *Enter The Void* genauer betrachten werden.

MacCormack (2012a) bezieht sich in ihrem filmanalytischen Ansatz konkret auf eine vergleichbare Form des performativen Kinos (sie orientiert sich dabei allerdings an Beispielen aus dem exzessiven italienischen Genrekino der 1970er-Jahre): »These films are about intrinsic quality, texture, consistency. For this reason they affect the sense rather than the intellect – confusion, disgust, suffering, delight at the pangs of horror are the qualities these films evoke. The screen is not a marker between actual and virtual but, in Paul Virilio's words, the ›osmotic membrane‹«. Ihr Konzept der ›CineSexuality‹ ist wahrnehmungstheoretisch orientiert und adressiert die Sinnlichkeit des Verhältnisses von Film und Zuschauer. Wahrnehmung ist hierbei differenzierend und distanzierend, produziert geordnete Verhältnisse oder ihre Diffusion. Distanzauflösende Verbindungen, Vermischungen und Aufhebungen der Differenz- und Distanzbeziehungen entstehen nicht, um die eigensinnige Medialität der Wahrnehmung nicht aufzulösen. Insofern muss das Konzept der ›CineSexuality‹, mit Blick auf unser Thema, modifiziert werden, um als mediale Vermittlung und Verbindung zwischen Filmkörper und Zuschauerkörper einen *Cinematic Body* als ›organlosen Körper‹ zu erzeugen. Die Sinnlichkeit dieses Prozesses kann als virtueller sexueller Akt beschrieben werden, als ›CineSexuality‹, die durch die Performativität der Filmbilder initiiert wird. Die oben zitierten Beispiele von Noé und Grandrieux mögen belegen, dass eine Reduktion der filmischen Inszenierung auf den rein sinnlichen, nicht intellektuellen Anteil – also den rein ereignishaften und performativen Anteil – des Films Abwehrreaktionen des konventionell sozialisierten Publikums bewirkt: Sowohl *Irréversible* als auch *Enter The Void* zählten bei ihren Premieren bei den Filmfestspielen in Cannes zu den »Most-walked-out-movies« (so eine Formulierung der US-Zeitung *Newsweek*).

ABBILDUNG 4
Subjektives Sterben; der Körper als Experimentierfeld



Gaspar Noé, *Enter The Void*, Standbild. Capelight (DVD-Screenshot)

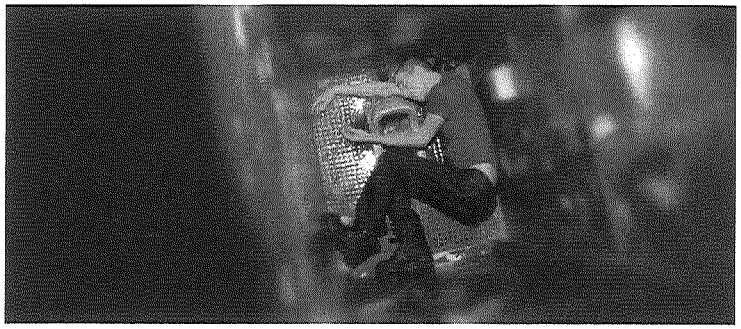
Das performative Kino der Sensation agiert auf dem filmischen Körper, dem *Cinematic Body*, ein mitunter grausames Spektakel aus. Vorfilmische Realität wird zum Material einer filmästhetischen Performance, für die ähnlich wie für die theatrale Performance gilt: »Ziel dieses Verfahrens ist nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der Prozess«, so Schröder (1986: 675). Dieser Umstand korrespondiert wiederum mit der Forderung von Deleuze nach dem prozesshaften Denken: Es zählt nicht mehr, *was* erzählt wird, denn die Erzählung auf der narrativen Ebene ist labil und austauschbar, sondern das momentane *Wie*, das zwar ebenso labil ist, aber zumindest als momentanes Ereignis sinnlich wahrnehmbar wird. Eine filmische Illusion, die einfache Mimesis des sozialen Alltags, wird dabei ebenso aufgegeben, wie die psychologische Dimension der Figuren. Wichtig ist zunächst, *was* diese Filme mit dem Betrachter anstellen, und vor allem *wie* sie das tun.

Diese Qualität resultiert aus der Performativität des Filmbildes (vgl. hierzu u. a. WULF 2005; WULF/ZIRFAS 2005; SCHWARTE 2011; FISCHER-LICHTE 2012: 146 - 159; STIGLEGGER 2013b: 132 - 147). Bilder stellen aus dieser Perspektive nicht primär etwas dar, sondern sie sind transformativ durch Performanz, d. h. sie verändern den Betrachter und lassen dabei den Prozess der Betrachtung von Bildern unvorhersehbar sowie unkontrollierbar verlaufen. Entscheidend ist hierbei, Austins (1979) Theorie der Sprechakte modifizierend, der ›Blickakt‹ – von ›Bildakten‹ kann hingegen nicht in sinnvoller Weise gesprochen werden, weil Bildern dadurch eine unmögliche Subjektposition zugeschrieben würde: »Dem Bild selbst ist keine

Form von Intentionalität eigen, die es rechtfertigen würde, von einem Bildakt zu sprechen. Es ist vielmehr der verkörperte Blick des Betrachters, der erst die ›Macht des Bildes‹ entbindet und sich so ihr aussetzt« (FISCHER-LICHTE 2012: 149). Die Performativität der Bilder wird in der Performativitätsforschung aber zumeist anhand von unbewegten Bildern untersucht. Hierbei stehen Verbindungen und Übertragungen von Blicktheorien, die intersubjektive und damit soziale Phänomene untersuchen, auf Bildbetrachtungen, v. a. hinsichtlich von Bildern, die den Betrachter anzublicken scheinen, übertragen: »Es handelt sich um eine Verlebendigung, um den Prozess einer Animation, [...], der eine quasi-intersubjektive und in diesem Sinne ko-präsente Beziehung zwischen dem blickenden Betrachter und dem angeblickten und scheinbar zurückblickenden Bild etabliert, so dass der Betrachter sich dem Blick des Bildes bzw. des in ihm Dargestellten ausgesetzt fühlt« (ebd.: 150). Entscheidend für den Blickakt ist, vergleichbar dem Lesen, die »Einbildungskraft, die dem Erleben Leben einhaucht. [...] Mit dem Begriff des Blickaktes wird also das Ereignis gefasst, das eintritt, wenn ein Subjekt durch die Imagination ein vom ihm angeblicktes Bild verlebendigt und damit eine quasi-intersubjektive sozusagen ko-präsente Beziehung zwischen sich und dem Bild herstellt. Der Blickakt bringt auf diese Weise eben das hervor, worauf der Blickende reagiert« (ebd: 151f.).

Im Gegensatz hierzu interessiert uns die Performativität des Bildes aus der Perspektive, die nicht primär von der Imagination des Betrachters abhängt, sondern jene, die souverän primär seine Körperlichkeit adressiert und transformiert, ohne dabei den betreffenden Bildern, in unserem Fall den Filmbildern, eine dem Betrachter vergleichbare Subjektivität zuzuschreiben. Die Konzepte des ›organlosen Körpers‹, des *Cinematic Body* und der ›*CineSexuality*‹ eröffnen hingegen die Möglichkeit, die Performativität des Bildes als körperlich virtuelle Entkörperlichung, aus der für den Zeitpunkt der Betrachtung eine Distanz auflösende hybride Körperlichkeit entsteht, ein ›Cinematic Body‹ als ›organloser Körper‹. *Enter The Void* geht diesen Schritt aktiv in dem Moment, wo die bis dahin subjektive Kamera aus dem verstorbenen Körper Oscars heraustritt, für Minuten mit dem grell flackernden Licht einer Glühbirne verschmilzt, um dann von oben auf den ehemaligen manifesten Körper hinabzublicken. Die Kamera löst sich hier von ihrem unmittelbaren anthropomorphen Bezug und entwickelt ein Eigenleben, das sich in der entfesselten Performativität Bahn bricht.

ABBILDUNG 5
Demonstratives Heraustreten aus dem Körper



Gaspar Noé, *Enter The Void*, Standbild. Capelight (DVD-Screenshot)

4. *Enter The Void*

»Wie schafft man sich einen organlosen Körper« (DELEUZE/GUATTARI 1997: 205)? Diese Frage ist der Titel des Kapitels zum ›organlosen Körper‹ in den *Tausend Plauteaus*, und wir möchten sie, aufbauend auf den vorausgehenden Überlegungen zum ›Cinematic Body‹ und zur ›CineSexuality‹, mit der Filmanalyse von *Enter The Void* beantworten.

Enter The Void sei kein Film, sondern ein Trip: Diese immer wieder auftauchende journalistische Einschätzung (z. B. BORCHOLTE 2010) verweist auf mehrere Besonderheiten dieses ungewöhnlichen Films. So sind halluzinogene Drogen ein häufig auftauchendes Motiv, und der audiovisuelle Stil des Films passt sich an dieses Thema mit teils äußerst expressiver Farbigkeit an. Darüber hinaus weist das Zitat auf einen Unterschied zwischen *Enter The Void* und *Irréversible* hin: Verbleibt letzterer auf der Ebene objektiver Darstellung filmischer Realität, ist *Enter The Void* aus einem vielschichtigen Geflecht von Träumen, Visionen, subjektiven Perspektiven und irritierender Montage zusammengesetzt. Noé hat in Argentinien mit sozialkritischen Kurzfilmen begonnen (*Tintarella di Luna*, 1985; *Pulpe Almère*, 1987) und bereits für seine ersten längeren Werke *Carne* (1991) und *Seul Contre Tous* (1998) entwickelte er eine extreme Form der Montage und Kameraperspektivierung. Oft werden Schnitt oder Heranfahrten von Halbtotalen in Nahaufnahmen mit einem Knall auf der Tonspur untermalt. Erst in *Irréversible* setzte Noé die entfesselte Kamera ein, ein Stilmittel, das er in

dem Musikvideo *Protège-Moi* (2009) für Placebo und den Kurzfilmen *Eva 1-3* (2008) noch weiter entwickelte. *Eva 2* kann explizit als Kameraübung für *Enter The Void* begriffen werden.

Inhaltlich geht es in *Enter The Void* um den Kleindealer Oscar, der mit seiner Schwester Linda in Tokio lebt und durch den Verrat eines Freundes von der Polizei erschossen wird. Seine Seele löst sich daraufhin scheinbar vom toten Körper und wandert beobachtend zwischen den weiteren Figuren des Films und verschiedenen Handlungsorten hin und her, scheint letztendlich im Körper der Schwester wiedergeboren zu werden. Wie zuvor beschäftigt sich Gaspar Noé auch hier mit dem Zusammenhang von Tod, Leben und der umfassenden Leere der menschlichen Existenz, die im Titel von *Enter The Void* bereits Ausdruck findet.

Auffällig an *Enter The Void* sind die Perspektivwechsel des Kamerablicks, die sich jedoch immer wieder auf den Protagonisten beziehen (lediglich die ›Seelenperspektive‹ der über Tokio gleitenden entfesselten Kamera ist nicht mehr visuell rückzubinden). Der Film lässt sich anhand dieser Perspektiven grob in vier Teile gliedern: Der erste, noch annähernd konventionell narrative Teil beginnt aus der Sicht von Oscar, einer POV-Plansequenz, die von einem Drogen-Trip unterbrochen wird. Der zweite Teil beginnt mit Oscars Tod auf der Toilette des Restaurants The Void. Die Seele scheint sich vom Körper zu lösen und schwebt zwischen seinem Freund Alex und Schwester Linda hin und her. Auf diese Seelenwanderung folgt im dritten Teil eine Erinnerungssequenz, die eine Art Backstory erklärt, u. a. Oscars Verhältnis zur Schwester und seinen Einstieg in die Drogenszene. Hier wird der Protagonist vor allem Over-the-Shoulder gezeigt. Im letzten Teil schließlich wird die Seelenwanderung – unterbrochen von einem Traum – fortgeführt. Am Ende sucht sich die Seele den Weg in einen neuen Körper und wird in subjektiver Perspektive neu geboren. Diese Idee der Seelenwanderung und Wiedergeburt ist eng mit buddhistischen Glaubensvorstellungen verknüpft und taucht in asiatischen Filmen (z. B. *The Eye 2*, HK 2004) immer wieder auf. Der Film verweist im Dialog deutlich auf diesen Bezug, indem die Protagonisten sich gegenseitig ein Exemplar des *Tibetanischen Totenbuches* ausleihen.

Die meist ohne Hindernis schwebende Kamera nach Oscars Tod eliminiert die eigentliche Körperlichkeit zugunsten eines abstrakteren *Cinematic Body*. Die einzige Szene des ersten Abschnitts, in der die Kamerabewegung tatsächlich eine starke Emotion abbildet, ist die, in der Oscar im Void vor der Polizei auf die Toilette flüchtet und dort hastig versucht, seine Pillen loszuwerden (Abb. 4). Hier ist sein Blick, und damit auch der der Kamera/des

ABBILDUNG 6
Over-Shoulder-Semi-Subjektive auf Tokio

Gaspar Noé, *Enter The Void*, Standbild. Capelight (DVD-Screenshot)

Zuschauers, hektisch und nervös. Die filmästhetischen Mittel ändern sich jedoch in den nachfolgenden Abschnitten der körperlosen Seelenwanderung, die über weite Strecken als performative Kadenzen angelegt sind und keine Rückbindung an das emotionale Erleben der Protagonisten knüpfen. Die Besonderheit an dieser Seelen-Perspektive ist die nicht anthropomorphe Darstellungsweise: Aus dieser Kameraperspektive können mühelos Mauern und Gebäude durchdrungen werden, feste Substanz stellt kein Hindernis mehr dar. Auch Öffnungen in der Wand und künstliche Lichtquellen bilden Portale *für die wandernde* Seele: Sobald sie dort eintaucht, transformiert das Bild zu einem stroboskopartigen Flackern, bis sich das Bild Minuten später neu formiert. Für die Augen des Zuschauers ist dies eine Herausforderung: In einer entkörperlichten Kamerasituation wird er via seines Sehnervs physisch angesprochen – ein Erlebnis das im Sinne von MacCormack (2012b) als ›cinesexuell‹ betrachtet werden kann, denn hier löst sich die Gegenständlichkeit und Zeichenhaftigkeit des Filmbildes ganz in Farbe und Textur auf. Reines Licht strömt mitunter von der Leinwand und scheint jede Reflexion und Erkenntnis zu betäuben. In solchen Momenten reiner Performanz liegt auch der Trip-Charakter des Films. Die völlig entleerten und amorphen Bilder werden zu Projektionsflächen für Visionen und Empfindungen des Betrachters.

Der verstörende Look des Films mit seiner starken Körnung, expressiven Farbigkeiten und häufigen Unschärfen (›Linsentrübungen‹) verändert den konventionellen Blick des Films auf die Welt. Die Momente der Seelenwanderung weisen Ähnlichkeiten zu Béla Balázs' (2001: 63) Konzept der filmischen Traumbilder auf: »Denn die seltsame Astralatmosphäre des

Traumes kommt nicht von der Form der Gestalten, sondern von einer eigenen, ganz bestimmten Stofflichkeit, die den empirisch-physikalischen Gesetzen der Natur offenbar nicht zu unterliegen scheint. [...] Denn die Traumgestalten bewegen sich anders, ihr Rhythmus entspricht nicht den Bewegungsgesetzen der physikalischen, sondern dem inneren Rhythmus der geistigen Welt.«

Mittels der performativen Kadenz der entfesselten Kamera evoziert Noés Inszenierung die Körperlichkeit des Films selbst, da in solchen Momenten »der Film nicht nur als Repräsentation, als bloßes Objekt der eigenen Anschauung wahrgenommen, sondern als intentionale und mit Subjektivität ausgestattete Instanz erfahren [wird]; er ist nicht nur Objekt, sondern ebenso Subjekt des Sehens. Der Film macht dadurch nicht nur eine Welt sichtbar, sondern die Struktur und den Prozess subjektiven Sehens durch einen Körper« (MORSCH 2011: 178f.). Das Bemerkenswerte ist hier die Ambivalenz der Filme Gaspar Noés zwischen starkem, ja überhöhtem Realismus auf der Ebene der Darstellungsweise bzw. des Bildinhalts und der gleichzeitigen Expressivität der Ästhetik der Darstellung durch extreme Farbigkeit, Montage, Schärfe-Unschärfe-Verhältnisse, grobe Körnung des Bildes, ungewöhnliche Kamerabewegungen und Perspektiven, beispielhaft in den Minuten nach der Todesszene von Oscar, wo blutig-naturalistische Details und völlig abstrakte Texturen aufeinanderfolgen. So werden Seh- und Rezeptionskonventionen auf verschiedenen Ebenen durchbrochen, was mit einem Grundproblem der Rezeptionshaltung bzw. der Bereitschaft, sich auf den Film einzulassen, zusammenfällt: Eine zu geringe Bereitschaft, durch die bzw. bei der Rezeption eines Films zu leiden, führt hier häufig zu negativen Kritiken, da ein Großteil der Zuschauer beim Gang ins Kino auf positive Weise unterhalten werden möchte und das psychische, vor allem aber das somatische Miterleben von Leid von sich fernhalten will. Doch die ›cinesexuelle‹ Begegnung mit dem organlosen *Cinematic Body* ist eng mit dem ›*CineMasochism*‹ (MACCORMACK 2012) verknüpft. Das Erlebnis einer so starken Beeinflussung des eigenen Denkens und Fühlens und auch das Auslösen von körperlichen Reaktionen, wie Gaspar Noés Filme sie hervorrufen können, werden häufig nicht als cineastischer Mehrwert, als besondere Kraft des Films gesehen, sondern als (ver)störende Elemente, die zu stark in die eigene Psyche und Physis eingreifen, kritisiert. Dieses Problems bzw. dieses Effektes ist sich Gaspar Noé durchaus bewusst: »I'm happy some people walk out during my film. It makes the ones who stay feel strong. And me too« (NOÉ 2012). Den

›organlosen Körper‹ beschreiben Deleuze und Guattari (1997: 207) ganz vergleichbar als »voller Fröhlichkeit, Ekstase und Tanz«, also als produktiv differenzierend – nicht als Problemkörper.

5. Fazit

Die Transformationen des Performativ-Werdens von *Körpern im Film und Filmen als Körper* können, wie unsere Ausführungen gezeigt haben, in einer Zusammenführung des Konzepts des ›organlosen Körpers‹ mit den ohnehin auf Deleuze bezogenen Konzepten des ›Cinematic Body‹ und der ›CineSexuality‹ verdeutlicht werden.

Film selbst als eigensinnigen Körper zu betrachten und hierbei nicht mehr identitär starr zwischen ästhetischen Körpern und Filmkörpern zu unterscheiden, sondern durch das gemeinsam Transformations- und Immanenzkörper-Werden von Film und Figuren zu begreifen, ermöglicht einen bisher kaum beachteten analytischen Blick auf das ästhetische Medium ›Film‹. Dies erweist sich als brauchbarer analytischer Ansatz im Umgang mit zusehends performativ angelegten Filmen, wie sie in den letzten zwei Dekaden auftauchen. *Enter The Void* ist hierfür ein wegweisendes ästhetisches Dokument. Die nach konventionellen Vorstellungen ebenfalls rätselhaften Konstrukte von David Lynch (*Mulholland Drive*, USA 2001; *Inland Empire*, USA 2006), Philippe Grandrieux (*La Vie Nouvelle*), Nicholas Winding Refn (*Fear X*, DK/USA 2003), Lars von Trier (*Antichrist*, DK/D/FR/S/IT/P 2009) oder Bruno Dumont (*Twentynine Palms*, FR/D/RU 2003) können aus dieser Perspektive vergleichbar neu gesehen und fruchtbar gemacht werden, während zumindest performativ-somatisch angelegte Sequenzen in früheren Werken von Mario Bava (*Sei Donne Per L'Assassino*, IT/FR/D 1963), Dario Argento (*Suspiria*, IT 1977) oder Alejandro Jodorowsky (*Montana Sacra*, USA/MEX 1973) auf diese Weise fassbar werden und das eigenwillige und kontinuierliche Faszinosum dieser Filme – deren seduktives Potential – erklären. In performativ inszenierten Filmen wie *Enter The Void* – aber auch im Kino von Philippe Grandrieux oder Bruno Dumont – kommt das Medium zu sich selbst und könnte so auch zukünftig als ›Cinematic Body‹ neu geboren werden.

Enter The Void kann in diesem Kontext als Übergangsfilm bezeichnet werden, der bis zum Beginn der Seelenwanderung von Oscar eine weitgehend konventionell erzählte Filmhandlung vermittelt, die zwar mit filmsprachlichen Intensitäten arbeitet (wie etwa der subjektiven Kamera oder den hyperrealen und psychedelischen Soundeffekten), aber sowohl auf der Ebene der Narration, als auch auf der filmsprachlichen distanziert vom Filmkörper bleibt, noch keinen ›Cinematic Body‹ als ›organlosen Körper‹ erzeugt. Ein ›organloser Körper‹ ist aber für Deleuze/Guattari ein von seiner Seele befreiter Körper, insofern besteht aus dieser Perspektive eine große Nähe zwischen dem Konzept des ›organlosen Körpers‹ und *Enter The Void*. Ab dem Moment des physischen Todes von Oscar beginnt der Prozess der Distanzauflösung und Körpertransformation. Durch die lange Inszenierung der Seelenwanderung wird durch die Performativität der Bilder ein ›Cinematic Body‹ erzeugt, auf und in dem sich alle Darstellungs- und Wahrnehmungsebenen sinnlich, fast sexuell in MacCormacks Sinne, miteinander verbinden und einander durchdringen. Die Bilder zwingen dem Zuschauer diesen Transformationsprozess auf – vorausgesetzt, man lässt sicht auf den Film ein, reagiert auf den Blickakt von *Enter The Void* mit einem rezeptiven Blickakt. Dies stellt den performativen Akt der ›CineSexuality‹ dar.

Die im Film sterbende, gestorbene und wiedergeborene ästhetische Figur Oscar wird in diesem ›Cinematic Body‹ identitär unsichtbar, allenfalls als Erinnerungskörper ansichtig. Der Tod ist die existenziell drastischste Form, lebensweltlich und individuell unsichtbar zu werden, indem der Körper zu einem ungeordneten, sich auflösenden Körper wird. Subjektivität und personale Identität werden hierbei als bedeutungslos abgestreift. Der ›Cinematic Body‹ von Oscar wird am Ende des Films wieder zu einem Lebendigen, wenn er im Körper seiner Schwester wiedergeboren wird. *Enter The Void* gestaltet aber diese Wiedergeburt konsequenterweise nicht mehr aus, sondern endet mit ihr, d. h. schafft einen ›organlosen Körper‹ als ›Cinematic Body‹, der lediglich durch seinen subjektiven, aber ungerichteten Blick indirekt präsent ist. Von der inneren Logik der Inszenierung her gedacht ist sie der Blick der neugeborenen Seele Oscars, die als Kind seiner Schwester und seines Freundes von ihm ›beseelt‹ wurde. Der subjektive Blick, der hier noch ungerichtet und von Unschärfe getrübt ist (wie es bei Neugeborenen angenommen wird), entspricht zugleich jenen Stilmitteln als Philippe Grandrieux' *La Vie nouvelle*, der diese Trübung und Unschärfe ebenfalls zum Prinzip seines Körperkinos erhoben hat: Auch dort ist es der noch ungeübte, desorientierte Blick eines Wiedergeborenen Kinos – La Vie nouvelle du cinéma.

In *Enter The Void* durchläuft die ästhetische Figur Oscar zudem alle fünf Formen von Körpern, die Deleuze und Guattari (1997) unterscheiden, und die sich in einen ›organlosen Körper‹, also einen nicht organisierten, transformieren und dabei vorgegebenen Subjektivierungen entziehen: den hypo-

chondrischen und paranoischen Körper, den Schizo-Körper, den drogensüchtigen und masochistischen Körper. Der Körper von Oscar ist experimentell hypochondrisch, paranoid und schizophren, weil er in der Filmhandlung real drogensüchtig ist, die ersten drei Körperformen sind Effekte seiner Drogensucht. Die hypochondrische Einbildung der Zerstörung seines Körpers wird etwa in Form der Wahrnehmungsstörungen von Oscar inszeniert, die gleichwohl die rezeptive Wahrnehmung des Films stark beeinflussen, dies ist etwa auch bei Noés Film *Irréversible* ästhetisches Prinzip. Paranoisch ist sein Körper, weil er sich, drogenbedingt, als Spielball des Äußerlichen begreift, seine Wahrnehmung der und Interaktion mit der Umwelt von Reizen und Informationen, die auf seinen Körper ungehindert einwirken und diesen angreifen, bestimmt wird. Als Schizo-Körper wird Oscar einerseits von außen inszeniert, d. h. sein Tod erscheint als eine Konsequenz von Verknüpfungen, Zusammenhängen und Anschlüssen, auch wenn es hierfür filmimmanent keine Plausibilität gibt. Verknüpfungen, Zusammenhänge und Anschlüsse werden aber auch im Kontext seiner Seelenwanderung produziert, durch Rückblicke in sein Leben oder durch die Orte, an denen seine Seele vorbeiwandert. Der Drogenkörper von Oscar entspricht dem Verständnis von Droge und Drogengebrauch von Deleuze/Guattari (1997: 389), d. h., an den Punkt zu gelangen, »an dem es nicht mehr darum geht, Drogen zu nehmen oder nicht, weil die Droge die allgemeinen Bedingungen der Wahrnehmung von Raum und Zeit so sehr verändert hat, daß es denjenigen, die keine Drogen nehmen, gelingt, die Löcher in der Welt zu durchqueren und auf den Fluchtlinien zu jenem Ort zu gelangen, an dem andere Mittel als Drogen erforderlich sind. Nicht die Drogen garantieren die Immanenz, sondern die Immanenz der Droge macht es möglich, darauf zu verzichten.« Der masochistische Körper ist in *Enter The Void* der Körper der Seelenwanderung, ein Zustand entsubjektivierter Erlebnisse und Ereignisse sowie reiner Diesheiten. Diese Form des ›organlosen Körpers‹ ist, im Sinne von Deleuze/Guattari, allerdings kein Schmerzkörper. Der Schmerz, hier der gewaltsame Tod von Oscar und sein Nicht-Loslassen-Können vom Leben und v. a. von seiner Schwester, erzeugt keine Transzendenz bzw. adressiert keine hinter dem masochistischen Begehren liegende transzendente Realität, sondern zu allererst Immanenz, in Form der Seelenwanderung und der transformierten Wiedergeburt von Oscar im Körper seiner Schwester, also im Verbleiben in der Immanenz des Wirklichen. Der Tod von Oscar ist das Ende des traditionellen Films als Repräsentation einer sozialen vorfilmischen Wirklichkeit, wie man sie etwa in den Theorien von Siegfried Kracauer (1985) findet. Das Medium entfernt

sich hier nachdrücklich von seiner narrativen Funktion und wird ganz Ereignis im Sinne einer filmischen Performanz. Körperlichkeit ist hier nicht mehr simple Repräsentation eines vorfilmischen Leibes, sondern kreiert eine eigene Form performativer Körperlichkeit, die sich in der somatischen Rezeption ereignet. Der Tod von Oscar erzeugt hier also einen ›Cinematic Body‹ als ›organlosen Körper‹, der die Differenz zwischen Filmkörper und Zuschauerkörper durch den doppelten Blickakt, den des Films und den des Zuschauers, cinesexuell für den Moment der Betrachtung auflöst und reine Immanenz produziert, hybride Intensitätskörper entstehen lässt. Daher verabschiedet er sich auch auf der Bild- und Tonebene vom Konkreten und Gegenständlichen und arbeitet nur noch mit milchigen Unschärfen und diffusen Dronesounds. Dieser Transformationsprozess erscheint so als ein Prozess des Loslassens, der Selbstbefreiung und einer nicht weiter bestimmten neuen Freiheit: »Wenn Sie ihm [dem Menschen – MSK/MS] einen Körper ohne Organe hergestellt haben, dann werden sie ihn von all seinen Automatismen befreit und ihm seine wirkliche und unvergängliche Freiheit zurückerstattet haben« (ARTAUD 1980: 29).

Durch die Verbindung der Konzepte des ›organlosen Körpers‹, mit denen des ›Cinematic Body‹ und der ›CineSexuality‹ entsteht somit zu allererst ein organloser Filmkörper, eine neue Freiheit für die Filmtheoriebildung und Filmanalyse. Dieser Schritt ist notwendig, denn er schärft nicht nur den Blick für bislang wenig beachtete Aspekte des internationalen Kinos, sondern stellt zudem eine analytische Terminologie zu Verfügung, wie sie bereits in dem Tagungsband *Global Bodies* (RITZER/STIGLEGGER 2012) in Ansätzen von MacCormack, Thomas Morsch, Jörg Metelmann, Ivo Ritzer u. a. ansatzweise vorgeschlagen wurde. Es geht filmtheoretisch um die Erkenntnis, dass Film nicht nur Körper darstellen und repräsentieren kann, sondern in seinen performativen Eigenschaften zudem in der Lage ist, eine eigene Körperlichkeit zu generieren. Der Prozess der Wahrnehmung dieser Körperlichkeit ist aufgrund der mehrfachen Bindung im Blickakt (s. o.) vielschichtig, ermöglicht es aber Filmkünstlerinnen und Filmkünstlern, bislang ungeahnte Bereiche in ihrer Bild- und Toninszenierung zu evozieren. Gaspar Noé und Philippe Grandrieux zählen hier zu den Avantgardisten, die Mechanismen der Videokunst nahtlos in den Spielfilm überführten haben und so ein neues Bewusstsein für den ›Cinematic Body‹ erzeugen können. Filmanalytisch wird zugleich deutlich und notwendig, diese neuen Begrifflichkeiten in die dichte Beschreibung von Bild- und Klangebene einzuführen, um nicht vor der performativen Dominanz des Ereignisses über die Narra-

tion zu kapitulieren und nur noch vom Diffusen sprechen zu müssen. Ein neues Level der Filmkunst erfordert ein neues Level der theoretischen und analytischen Reflexion, und die von Gilles Deleuze inspirierten – jedoch von ihm selbst nie ausgeführten – Konzepte werden helfen, diese Herausforderung anzunehmen. Dieser Text mag ein erster Schritt auf diesem Weg sein.

Literatur

AUSTIN, JOHN L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart [Reclam] 1979

ARTAUD, ANTONIN: *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*. München [Matthes und Seitz] 1980

BALÁZS, BÉLA: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001

BAUDRILLARD, JEAN: De la séduction, Paris 1979 (dt.: Von der Verführung, München: Matthes und Seitz 1991). In: BAUDRILLARD, JEAN: *L'échange symbolique et la mort*. Paris [Gallimard] 1976 (dt. *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976]. München [Matthes & Seitz] 1991)

BEUGNET, MARTINE: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Carbondale [Southern Illinois University Press] 2007

BÖHNKE, ALEXANDER: Apparat. In: SCHANZE, HELMUT (Hrsg.): *Medientheorie. Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar [Metzler] 2002

BORCHOLTE, ANDREAS: Kinotrip »Enter The Void«. In: *Spiegel Online*, 27.08.2010. http://www.spiegel.de/kultur/kino/kinotrip-enter-the-void-volle-droehnung-in-der-daseinsluecke-a-713763.html [06.06.2013]

BRAUDY, LEO; MARSHALL COHEN (Hrsg.): *Film Theory and Criticism*. New York, Oxford [Oxford University Press] 1999

BRAUNECK, MANFRED; GERARD SCHNEILIN (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1986

BRINCKMANN, CHRISTINE N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich [Chronos Verlag] 1997

CARROLL, NOEL: From Mystifying Movies. Jean-Lous Baudry and »The Apparatus«. In: BRAUDY, LEO; MARSHALL COHEN (Hrsg.): *Film Theory and Criticism*. New York, Oxford [Oxford University Press] 1999, S. 778-794

CREED, BARBARA: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London/New York [Routledge] 1993

DELEUZE, GILLES: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin [Merve] 1988

DELEUZE, GILLES: Die Immanenz: Ein Leben. In: BALKE, FRIEDRICH; JOSEPH VOGL (Hrsg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. München [Fink] 1996, S. 29-33

DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild – Kino 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997a

DELEUZE, GILLES: *Das Zeit-Bild. Kino2*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997b

DELEUZE, GILLES; FÉLIX GUATTARI: *Tausend Plateaus*. Berlin [Merve] 1997

ELSAESSER, THOMAS; MALTE HAGENER: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2007

FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik de Performativen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004

FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld [transcript] 2012

KANDORFER, PIERRE: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung: Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. Köln [DuMont] 1984

KHOULOKI, RAYD: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin [Bertz + Fischer] 2009

KLEINER, MARCUS S.: Populäre Kulturen, Popkulturen und Populäre Medienkulturen als missing link im Diskurs zur Performativität von Kulturen und Kulturen des Performativen. In: KLEINER, MARCUS S.; THOMAS WILKE (Hrsg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden [vs], 2013, S. 13-48

KLEINER, MARCUS S.; ACHIM SZEPANSKI (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003

KLEINER, MARCUS S.; THOMAS WILKE (Hrsg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden [Springer/vs] 2012

KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films*. Berlin [Suhrkamp] 1985

MACCORMACK, PATRICIA: Great Directors: Lucio Fulci. In: *Senses of Cinema*, 12.08.2012, Issue 31. http://www.senseofcinema.com/2004/great-directors/fulci [12.08.2012]

MACCORMACK, PATRICIA: Cinesexualität, Zuschauerschaft, Schiz-Flux. Die Liebe zum Kino als einem organlosen Körper. In: RITZER, IVO; MARCUS STIGLEGGER (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin [Bertz + Fischer] 2012, S. 22-29

MARKS, LAURA U.: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham/London [Duke University Press] 2000

MATHES, CHRISTIANE: Intensitäten in Kollision. Der Körper als Einschreibefläche polymorpher Identitäten in David Lynchs Inland Empire. In: RITZER, IVO; MARCUS STIGLEGGER (Hrsg.): *Film/Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie. Navigationen*, Jg. 12, H. I, 2012, S. 106-116

MORSCH, THOMAS: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München [Wilhelm Fink Verlag] 2011

NOÉ, GASPAR: Interview – Director Gaspar Noé. In: *Trinity*. http://www.trinityfilm.co.uk/films/enter_the_void/directors_interview [12.08.2012]

RITZER, IVO; MARCUS STIGLEGGER (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin [Bertz + Fischer] 2012

SARTRE, JEAN-PAUL: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris [Libraire Gallimard] 1943; dt.: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1993/1997

SCHANZE, HELMUT (Hrsg.): *Medientheorie. Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar [Metzler] 2002

SCHRÖDER, JOHANNES L.: Performance. In: BRAUNECK, MANFRED; GERARD SCHNEILIN (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbeck b. Hamburg [Rowohlt] 1986, S. 675

SCHWARTE, LUDGER (Hrsg.): *Bild – Performanz. Die Kraft des Visuellen*. München [Fink] 2011

SHAVIRO, STEVEN: *The Cinematic Body*. Minneapolis [University of Minnesota Press] 1993

SOBCHACK, VIVIAN: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Princeton [Princeton University Press] 2004

STIGLEGGER, MARCUS: *Ritual und Verführung – Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin [Bertz + Fischer] 2006

STIGLEGGER, MARCUS: Die Seduktionstheorie des Films. In: KLEINER, MARCUS S.; MICHAEL RAPPE (Hrsg.): *Methoden der Populärkulturforschung*. Münster [LIT] 2012, S. 85-114

STIGLEGGER, MARCUS: Die Medienästhetik der Störung. Künstliche Filmalterungsprozesse im digitalen Zeitalter oder: Auf der Suche nach dem »wahren« Kino. In: KLEINER, MARCUS S. (Hrsg.): *Sabotage*. Bielefeld [Transcript], 2013a, S. 167-186

STIGLEGGER, MARCUS: Im Angesicht des Äußersten. Der Kampf als Grenzsituation und performative Kadenz im zeitgenössischen Kriegsfilm. In: KAPPELHOFF, HERRMANN; DAVID GAERTNER; CILLI POGODDA (Hrsg.): *Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin [Vorwerk 8], 2013b, S. 132-147

WULFF, HANS JÜRGEN: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven [2003]. In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Themenheft zu IMAGE 1: *Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen*, 2005. http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=24 [10.10.2014]

WILLIAM, LINDA: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Basel, Frankfurt/M. [Stroemfeld/Nexus] 1995

WULF, CHRISTOPH; JÖRG ZIRFAS (Hrsg.): *Ikonologie des Performativen*. München [Fink] 2005

ZESCHKY, ESTHER: *Repräsentationsformen des Direct Cinema – untersucht an einem Film von Frederick Wiseman*. Magisterarbeit. Frankfurt/M. [Johann Wolfgang Goethe-Universität] 2002

Filme

Antichrist. DK/D/FR/S/IT/P 2009, Regie: Lars von Trier
Carne. FR 1991, Regie: Gaspar Noé
Enter The Void. FR 2009, Regie: Gaspar Noé
Eva 1-3. FR 2008, Regie: Gaspar Noé
Fear X. DK/UK 2003, Regie: Nicolas Winding Refn
Gin gwai 2, HK 2004, dt. *The Eye 2*, Regie: Oxide Pang Chun, Danny Pang
Inland Empire. USA 2006, Regie: David Lynch
Irréversible. FR 2002, dt. *Irreversible*, Regie: Gaspar Noé
La Vie nouvelle. FR 2002, dt. *Verraten und verkauft*, Regie: Philippe Grandrieux
Montana Sacra. USA/MEX 1973, dt. *Der heilige Berg*, Regie: Alejandro Jodorowsky
Mullholland Drive. USA 2001, Regie: David Lynch
Protège-Moi. FR 2003, Single: Placebo, Regie: Gaspar Noé
Pulpe Almére. FR 1987, Regie: Gaspar Noé
Sei Donne Per L'Assassino. IT/FR/D 1963, dt. *Blutige Seide*, Regie: Mario Bava
Seul Contre Tous. FR 1998, dt. *Menschenfeind*, Regie: Gaspar Noé
Suspiria. IT 1977, Regie: Dario Argento
Tintarella di Luna. FR 1985, Regie: Gaspar Noé
Twentynine Palms. FR/D/RU 2003, Regie: Bruno Dumont

jan jagodzinksi

Dreamland Welcomes You. Eine Schizoanalyse von Pawel Pawlikowskis *Last Resort*

Die von Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelte Schizo-Analyse betrifft die kollektiven Dynamiken der Subjektivierung. Subjektivierungen sind Prozesse, in denen Individuen in expressiver Weise (*expressive encounters*) zueinander in Verbindung treten, um Gefüge (frz. *agencements,* engl. *assemblages*) zu bilden, die in ihren Dynamiken ›singulär‹ sind, also weder etwas Einzelnes noch etwas Ganzes, sondern paradoxerweise ›einzelne Ganzheiten‹ oder Haecceitäten. Als Kritische Theorie besteht jede Schizo-Analyse in der Kritik von Gefügen, die Vitalität und Kreativität vermindern. Da es keine ›Methode‹ per se gibt, ist die Schizo-Analyse auch keine ›alternative Modellierung‹ (*modelization*), sondern eher eine ›Meta-Modellierung‹, d. h. sie ist als eine Form der Kartierung zu verstehen, »in order to escape the systems of modelization in which we are entangled and which are in the process of completely polluting us, head and heart« (GUATTARI 1996: 132f.). Schizo-Analyse ist eine klinische Praxis, die fortwährend nach Möglichkeiten sucht, neue Subjektivitätsformen zu erzeugen und Fluchtlinien innerhalb gegebener Modellierungen zu ziehen. Dadurch befreit sie die kollektiven Kräfte der Kreativität. Um die Möglichkeiten einer derartigen Analyse zu zeigen, habe ich den auf den ersten Blick nicht sehr beeindruckenden Film *Last Resort* ausgewählt, in dem es um die Notlage von Asylsuchenden geht. Der Film stellt jedoch eine Ausnahme auf diesem Gebiet

dar, weil er die Asylsuchenden nicht – wie viele andere Filme – romantisiert.[1] Die Herausforderung besteht darin herauszuarbeiten, was eine schizo-analytische Lektüre eines solchen Filmes begründet. Denn eine derartige Analyse ist jedes Mal neu zu erfinden, indem Deleuze/Guattaris Werkzeugsatz für die jeweils gegebene Singularität eines ›Objektes‹ kreativ eingesetzt wird. Schizo-Analyse sollte potenziell ganz generell auf jede Art von kultureller Produktion angewandt werden können.

1. Realistisches britisches Kino

Das britische Kino hat durch seinen ›Realismus‹ des Alltagslebens – insbesondere der Arbeiterklasse – vor allem durch die Arbeiten von Ken Loach und Mike Leigh (vgl. LAY 2002) internationale Reputation erlangt. Pawlikowskis kritische Entgegnung auf diese Filme – und vor allem auf die Filme von Loach – bezieht sich darauf, dass dieser seine Charaktere in Szene setzt, als ob sie keine Handlungsmacht besäßen, weil sie – geformt von soziologischen Diskursen, die sich in ihre Körper einschreiben, sowie von staatlichen Machtverhältnissen – eher als Opfer denn als widerständig erscheinen. Die Arbeiterklasse wird in ihrer Notlage idealisiert (vgl. PORTON 2005 und TYLER 2006). Für Pawlikowski sind Filme dieser Art nicht mehr als eine didaktische Form von ›kritischem Realismus‹ oder Schatten russischer Agitprop, eine Sichtweise, die sich vermutlich aus Pawlikowskis eigener Vergangenheit speist (vgl. WINTER 2008). Pawlikowskis Kritik war für mich insofern von Relevanz, als sich ein Großteil identitätspolitischer Argumentation auf Behauptungen reduziert wie: Handlungsmacht ist reduziert auf Formen der Repräsentation, die auf primären Signifikanten (*primary signifiers*) beruhen, deren Hierarchien von den jeweiligen Situationen abhängig sind; dementsprechend wird mal das soziale Geschlecht (*gender*) und mal das biologische (*sex*), mal die Rasse (*race*) oder die Ethnizität (*ethnicity*) primär ... und so ließe sich die Liste weiterführen. Identität wird a priori auf Ebenen erzeugt, die in Abhängigkeit von diskursiven Kombinationen von primären Signifikanten repräsentiert und benannt werden. Hier liegt eine grundlegende Spannung zwischen Begehren (*desire*) und Macht (*power*) vor,

1 *Last Resort* ist Teil einer prägnanten Liste von Filmen: *Ladybird Ladybird* (UK 2000), *Carla's Song* (UK 1994) und der Dogma-Film *Gypo* (UK/S/D 1996) ziehen das Publikum in die Unterwelt von Asylsuchenden, die ihr Dasein an den Rändern des sozialen und ökonomischen Lebens in Großbritannien fristen.